

SOBRE *EL IRIS* DE LINATI Y *LOS MEXICANOS PINTADOS POR SÍ MISMOS*

DANIEL SANTILLANA*

INTRODUCCIÓN

Mi objetivo en el presente trabajo es destacar los nexos entre la génesis de la litografía nacional y el proceso de construcción del perfil de México y lo mexicano.

Para lograr mi objetivo utilizaré dos trabajos de Claudio Linati (1790-1832). Asimismo, comentaré *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854), obra en la que los problemas de identidad, la litografía y la narración se fusionan para conformar una visión singular sobre los mexicanos. También dedicaré algunas líneas al problema de la *mímesis*¹ en el arte.

* Profesor de Filosofía Novohispana en la Maestría en Cultura Virreinal, UCSJ.

¹ El término *mímesis* posee un sentido complejo; en estas líneas asumiremos la postura de Aristóteles quien (según Francisco de P. Samaranch) la define como: “reproducción, representación, imitación, expresión, acaso “re-creación”. En todo caso, agrega, implica algo más que una mera copia, y parece connotar una iteración productiva de algo, pero con alguna adición específica que distingue la segunda producción de la primitiva –la imitada—. Supone, por lo mismo, la intervención de un hacer artesano, que a veces puede llegar a ser “creador” en algún grado. Es,

LA LITOGRAFÍA EN MÉXICO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX

La litografía nacional decimonónica jugó un papel fundamental en el proceso de construcción del cuerpo del mexicano: su tez, sus actitudes peculiares, su dieta, sus bebidas, sus comportamientos: en fin, todo lo concerniente al tipo individual del mexicano se definió a través de su representación gráfica.

La litografía es un método de impresión que, por su bajo costo, se transformó, a principios del siglo XIX, en una forma de expresión popular, aunque también fue utilizada por la élite liberal mexicana para difundir su programa político.

Claudio Linati y Prevost noble italiano, liberal, bonapartista, carbonario, perseguido político, sentenciado a muerte, prófugo, masón, enemigo de la Europa de la Santa Alianza, romántico, artista, que amó estos territorios y murió en ellos, fue quien trajo a México la litografía en 1825.

en definitiva, la acción de hacer una cosa semejante a otra; con todas las connotaciones que lleva consigo la semejanza o analogía”. Prólogo de Francisco de P. Samaranch a: Aristóteles, *Poética*, p. 23.

Durante su estancia en México, Linati y otros dos exiliados políticos: José María Heredia (1803-1839) y Florencio Galli, se comprometieron en un proyecto cultural común. Linati y Galli, recién llegados del viejo continente, miraron con pasmo imágenes de la singular realidad mexicana –en muchos sentidos diferente a la europea– a la que, no obstante, tenían que suponer occidental. Sin embargo, el asombro no fue menor en Heredia, que, aunque oriundo de Cuba, volvía de su destierro en los Estados Unidos de América.

Linati, Heredia y Galli compartían dogmas occidentales tales como la necesidad de promover el desarrollo económico de las naciones. Creían, aunque cada uno de ellos anteponía ciertos matices, en el valor positivo de la creciente participación de los ciudadanos en su propio gobierno. Confiaban en las bondades de la ciencia, la civilización y la lucha por la libertad. Por último, debido a su adhesión al ideario masónico, los tres se oponían a los modelos de pensamiento, comportamiento, instituciones y gobierno originados y defendidos por el catolicismo romano.

Durante su estancia en México, Linati, Heredia y Florencio Galli editaron el periódico *El Iris*, que fue la primera revista literaria del México independiente y apareció del 4 de febrero al 2 de agosto de 1826. En la exposición de motivos, redactada por Heredia, se afirma que:

el único objeto de [este] periódico es ofrecer a las personas de buen gusto en general y en particular al bello sexo, una distracción agradable para aquellos momentos en que el espíritu se siente desfallecido bajo el peso de atenciones graves, o abrumado por el tedio que es consiguiente a una aplicación in-

tensa o la falta absoluta de ocupación. Lejos de nosotros la idea orgullosa de levantar en *El Iris* un monumento a la gloria literaria, a la nación o a nosotros mismos².

En ese primer número, se incluyó una litografía a color de Linati³. Se trata de una figura femenina dibujada de cuerpo entero y puesta en pie. El dibujo de esta joven mujer está de frente; aunque el rostro se encuentra vuelto en tres cuartos. La figura es rígida y sin fondo. En la mano derecha la joven sostiene un abanico y en la izquierda un pañuelo. El color es tenue. Ante este figurín, el autor se pregunta: “¿quién será la ninfa que se alza en él? —Es la Moda”. Y añade: “El figurín [lleva] sombrero de paja con guarnición del mismo color y algunas flores. Traje de crespón color de rosa, sobre un viso de tafetán blanco, mangote y guarnición de lo mismo, manga larga de punto⁴.”

Arturo Aguilar Ochoa da cuenta de una litografía de Linati (la figura del Papa León XII) anterior al figurín de la muchacha del traje rosa⁵. Sin embargo, mientras no aparezca la mencionada litografía –actualmente extraviada–, seguiré considerando que, según apunta Justino Fernán-

² Claudio Linati; Florencio Galli; y José María Heredia, *El Iris. Periódico crítico y literario*, p. 1.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ En el periódico *El Águila Mexicana* del 16 de enero de 1826, apareció el aviso de la próxima publicación de esta litografía realizada por Linati. Impreso que, de existir, constituiría en efecto una litografía previa a la del figurín; sin embargo, hasta el momento, ésta no ha sido localizada. V. Arturo Aguilar Ochoa, “Los inicios de la litografía en México”, p. 69. <http://www.analesiie.unam.mx/pdf/90_65-100.pdf> (15 de octubre de 2008).

dez⁶, el figurín en rosa fue la primera litografía ejecutada en México.

CARBONARIOS Y MASONES

Diseñado por Linati, *El Iris* daría expresión a sus ideales como miembro de La Carbonería. La Carbonería fue una sociedad secreta fundada en Nápoles a principios del siglo XIX. Los carbonarios sostenían un ideal republicano y constitucionalista, por lo que se levantaron en contra de Joaquín Murat, rey de Nápoles por voluntad de Napoleón Bonaparte.

En 1819, Linati se integra a la Logia Masónica de la Sociedad del Sublime Maestro Perfecto⁷. Dedicará los años siguientes a difundir los postulados de la masonería⁸.

Después de la caída de Murat, los carbonarios protagonizan la revolución de 1820 contra el gobierno liberal moderado implantado por las potencias de la Santa Alianza. Abortada la revolución en 1821, Linati y Fiorenzo Galli se refugian en Cataluña donde organizan una banda armada que hostiga a las fuerzas de Fernando VII.

⁶ Justino Fernández, "Estudio preliminar", en Edmundo O' Gorman (recopilación), *Documentos para la historia de la litografía en México*, p. 37.

⁷ "La masonería es una fraternidad filosófica y altruista a nivel internacional [cuyos] orígenes se remontan a principios del siglo XVIII en Inglaterra y desde entonces ha crecido hasta establecerse en casi todos los países del planeta. Sus miembros, los masones, se reúnen en privado para estudiar y discutir temas muy variados y organizar labores de beneficencia en su comunidad." Centro Latinoamericano de Información Masónica (CLIMA), "La Masonería". <http://espanol.geocities.com/informes/masoneria/historia_mexico.html> (10 octubre 08).

⁸ Fernández, *op. cit.*, p. 15.

Cae allí prisionero, apunta Justino Fernández, mas logra huir [y] se refugia en Francia. En 1824 se le abre juicio, se le condena a diez años de cárcel, sentencia cambiada después, gracias a su antiguo preceptor [Giuseppe] Caderini, por la de pena de muerte y se le confiscan sus bienes.

Fue en esas circunstancias cuando pasó a Bruselas. Allí conoció a don Manuel Eduardo de Gorostiza, encargado de los negocios de México en Bélgica⁹.

Con la ayuda de Gorostiza y de José Mariano Michelena, Ministro de México en Londres, Linati y su socio Gaspar Franchini se trasladaron a México en septiembre de 1825. En la carta de motivos que enviaron al ministro Michelena leemos:

Claudio Linati y Prevost, y Gaspar Franchini, hallándose en circunstancias y con los conocimientos necesarios para establecer una imprenta litográfica y oficinas de Calcografía para mapas topográficos, Arquitectura civil y militar, etc., irían gustosos a llevar sus cortos conocimientos en la Capital de la Confederación Mexicana, ofreciéndose también a poner escuelas gratuitas de las diferentes artes que ellos practican: como para el acopio de los muchos instrumentos, máquinas, etc., necesario a dichos establecimientos, debe necesariamente agotar los recursos que han quedado a los Intralos (sic), después de las desgracias de Piamonte y de España, desearían que V. E. Se interesase en nuestra posición, dignándose alcanzarnos: 1° medios de transporte [...]; 2° en caso de que no existiesen todavía imprentas litográficas en México, la preferencia en los trabajos que necesite

⁹ *Loc. cit.*

el Gobierno [...] y por último un local en llegando a México [...] ¹⁰.

Además de sus ideales carbonarios, *El Iris*, desde su primer número, sostuvo posturas que lo acercaron al ideario masónico del rito York¹¹. Con respecto a la ideología yorkina de *El Iris*, la profesora Àngels Solà afirma:

¹⁰ *Ibid.*, pp. 69 y 70.

¹¹ "En México, la masonería inició sus actividades a fines del siglo XVIII cuando llegó a nuestro país un nutrido grupo de súbditos franceses [...] huyendo de la persecución contra los jacobinos [...] La Inquisición detuvo a Juan Laussel, cocinero del Virrey, y por sus confesiones se supo que en la relojería de Juan Estrada Laroche había conocido al Dr. Durrey y a los peluqueros Luly y Du Roy identificándolos „por las señas estatuidas por la fraternidad“. Con ellos celebró el solsticio de verano de 1791. La primera logia formal, sin embargo, la fundó Enrique Muñiz en la Calle de las Ratas (hoy Bolívar) número 5, domicilio del regidor Manuel Luyando." [...]

"En 1806 fue fundada [la primera] L[ogia], que tenía sus reuniones en la calle de las Ratas número 4, en la casa del regidor Manuel Luyando. Esta L. establecida por D. Enrique Muñiz a la cual pertenecían algunos regidores entre los que se contaban el [...] Lic. Verdad y otros, hace comprender bien, la parte activa que el Ayuntamiento tomó a favor de la independencia [...] D. Miguel Hidalgo y Costilla y D. Ignacio Allende [...] vinieron expresamente a recibirse masones y posaron en la casa núm. 5 de la misma calle de las Ratas, en la que vivía un señor llamado Lindo." José María Mateos, *Historia de la Masonería en México. Desde 1806 hasta 1884*, pp. 8-9.

"En 1812 Ramón Cerdeña y Gallardo fundó la primera logia veracruzana, la de los "Caballeros Racionales". Más tarde, en 1821 se fundaría, en la ciudad de México la logia de "El Sol". La tendencia de las primeras logias mexicanas fue política por lo que sus prosélitos eran básicamente militares y políticos emigrados como Linati y como Orazio de Attelis marqués de Santangelo." Centro Latinoamericano de Información Masónica, *Loc. cit.* Centro Latinoamericano de Información Masónica, "Breve historia de la Masonería mexicana", *loc. cit.*

Diferentes artículos y la famosa litografía de Linati –una alegoría crítica del despotismo– muestran el paralelismo ideológico que mantenía [*El Iris*] con el *Águila Mexicana*, *El Mercurio Veracruzano* y la publicación, también veracruzana, titulada *La Euterpe* [todas ellas] tenían una ligazón estrecha con los yorkinos. Estas publicaciones formaban un frente común ante *El Sol*, portavoz de los escoceses¹².

Escoceses y yorkinos protagonizaban en México una lucha por el control del poder político a través de la cooptación de personalidades de la clase gobernante que, según sus planes, tenían que formar parte de una u otra cofradía. Por ejemplo, Lorenzo de Zavala (1788-1836) que fue gobernador del Estado de México, llegó a ser la cabeza del grupo yorkino, mientras que Miguel Ramos Arizpe (1775-1843), una de las personalidades que más decisivo apoyo prestó a la causa de la República durante la presidencia de Guadalupe Victoria (1786-1843), perteneció al de los escoceses.

IDEARIO POLÍTICO Y ESTÉTICO DE *EL IRIS*

El Iris, como publicación afín a las posturas de los yorkinos, defendió los ideales de libertad, república y democracia. Compartía, también, con los yorkinos el temor que inspiraba la beligerancia de la Santa Alianza contra las revoluciones de independencia en cualquier parte del mundo.

¹² Àngels Solà, *Escoceses, yorkinos y carbonarios (La obra de O. de Attellis, marqués de Santangelo, Claudio Linati y Florencio Galli en México en 1826)*, pp. 211-212. <<http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/viewFile/98447/146062>> (9 de Octubre de 2008).

El Iris estableció el panteón de los héroes de nuestra independencia. En él aparecieron las primeras representaciones del general Guadalupe Victoria y del cura Morelos (litografías realizadas por Linati), así como del cura Hidalgo (realizada por José Gracida, discípulo de Linati).

La militancia liberal de Linati, explicaría, a mi entender, la deliberada eliminación de la figura de Agustín de Iturbide de la galería de héroes patrios. Iturbide también fue excluido del libro *Trajes religiosos, civiles y militares de México* (1828) que fue la siguiente publicación de Linati, quien, sin embargo, en esta obra vuelve sobre los retratos de Hidalgo, Morelos, Vicente Guerrero y Guadalupe Victoria.

En *El Iris*, como su nombre lo expresa, hay una voluntad de observar, de descubrir y de describir visualmente, la realidad que aquellos extranjeros contemplaban, a ratos con asombro, por momentos incrédulos, pero, fundamentalmente, con gestos de magíster. El motivo de aquel didactismo de Linati aparece expresado en la siguiente frase de una carta que escribió a su amigo el Conde Stavoli, en ella, Linati afirma: “decidido a civilizar a estos semi-bárbaros, estoy masticando la publicación de un periódico a mi modo”¹³, el cual era, evidentemente, *El Iris*.

En esta publicación destaca la mirada colonialista del europeo que vuelve, una vez más, a descubrir nuestro continente y desde ella nos define como ajenos a los valores de la civilización. Civilización que corre sólo por un cauce, desde el cual nos insta, de nueva cuenta, a unirnos a él y a su realidad. Realidad cuyo valor estriba, fundamentalmente, en su racionalidad. Por eso el didactismo de Linati que

comparte con los Ilustrados del siglo XVIII la fe en el poder emancipador de la educación.

El Iris supuso, pues, todo un programa didáctico a través del cual Linati pretendía enseñarnos normas de comportamiento, estilos de vida, estructuras ideológicas, gustos gastronómicos, artísticos y literarios propios de la modernidad europea, de ahí la importancia que adquiere el asunto de la moda.

Para Linati, la moda no sólo tenía que ver con una industria próspera en Europa. Significaba, en el contexto mexicano, un paradigma modernizador, todo un cambio de estructuras.

A través de *El Iris*, Linati nos enseñó a mirarnos desde la perspectiva del extranjero, en consecuencia, surgió un modelo de autocomprensión en el cual los mexicanos nos aparecíamos (y aún sucede así) como seres extraños a nosotros mismos. Esa imagen inquietantemente extraña a nosotros mismos ha constituido una parte fundamental del ser nacional.

TRAJES RELIGIOSOS, CIVILES Y MILITARES DE MÉXICO

Expulsado de México, entre otros motivos por su crítica a la tortilla, que no le gustaba, Linati regresó a Europa. En 1828, mientras vivía en Bélgica, publicó su obra titulada *Trajes religiosos, civiles y militares de México*, que contiene 48 litografías a color y una en blanco y negro, realizadas sobre las acuarelas y apuntes hechos en México, a las que añadió textos explicativos. De ellas destaca la litografía

¹³ O' Gorman, *op. cit.*, p. 25.

del “Lépero”¹⁴, que constituye la primera representación gráfica del mestizo mexicano. La litografía en cuestión representa a un joven semidesnudo y robusto de piel muy blanca y rasgos faciales indígenas, que se encuentra recargado en una pared. A sus pies hay un sombrero ajado y un perro que clava su mirada en el joven. El lépero dirige su mirada hacia el exterior del cuadro, en una actitud de solapada astucia.

En las litografías de la obra de referencia podemos constatar el alejamiento con el que Linati consideraba el estilo de vida mexicano. Su extrañamiento se hace evidente en las explicaciones que añadió a los testimonios gráficos que conforman el álbum.

Los *Trajes religiosos...* constituyeron, pues, un programa de exploración a partir del cual, fueron considerados objetos de un estudio científico según una metodología que era desbordada a cada instante por la realidad de nuestro entorno. Realidad que Linati censuraba y trataba de transformar. A él, tal como rezaba el lema que animó a los revolucionarios decimonónicos, no le bastaba conocer: él tenía que transformar dicha realidad.

Después del éxito europeo de la obra de Linati, establece Guadalupe Jiménez Codinach –siguiendo en esto a Manuel Toussaint– aparecieron en México, más de 25 periódicos, revistas, calendarios y almanaques dedicados a la difusión de

litografías, en el período que va de 1826 a 1888¹⁵, dato que cobra significación si tomamos en cuenta que, en París, en el mismo lapso, sólo se editaron cinco publicaciones dedicadas a este menester.

Del caudal de diarios mexicanos que, influenciados por *El Iris* incluyeron litografías en sus páginas, destaca *Don Bullebulle*, periódico publicado en Mérida en 1847. Lo que confiere importancia a *Don Bullebulle* son las caricaturas de Gabriel Vicente Gahona “Picheta”. A través de las páginas de *Don Bullebulle*, “Picheta” retrató con fidelidad artística y profundo tono crítico a la sociedad yucateca, y dejó un modelo de caricatura social y política que habría de influir en la segunda mitad del siglo XIX.

LA LITOGRAFÍA COMO ESPEJO

La litografía, como dije anteriormente, fue un medio de expresión popular, no académica. Los editores de la época supieron convertir esta expresión gráfica en una industria rentable, que satisfacía un mercado de masas en expansión.

El cliente buscaba la litografía para reconocerse en ella. Buscaba en ella, los espacios propios de su cotidianidad, descripciones de los sucesos que lo conmovían, su geografía, sus montes, sus ríos, etc. Ignacio Cumplido, quizá uno de los editores más importantes del siglo XIX, ponderó, en 1837, la litografía en los siguientes términos:

¹⁴ En la explicación que acompaña a esta litografía, Linati afirma: “Lépero-vago es el nombre que se da en México a un hombre de la clase baja del pueblo, de raza mezclada de indio y español”. *Ibid.*, p. 30. Es decir, a principios del siglo XIX, el término “lépero” remitía a una cuestión racial y no a lo que connota en la actualidad.

¹⁵ Guadalupe Jiménez Codinach, “La litografía mexicana del siglo XIX: piedra de toque de una época y de un pueblo”, en *Nación de Imágenes, la litografía mexicana del siglo XIX*, p. 142.

La litografía es [el] arte más apropiado para representar los campos, los ríos, las montañas, las florestas y toda suerte de paisajes, no siendo menos susceptible de aplicarse a retratos y otras exposiciones¹⁶.

UN SUCESO FUNDAMENTAL Y ALGUNOS PORMENORES

La publicación de *Los mexicanos pintados por sí mismos* en 1854 no constituye solamente un acontecimiento primordial para la industria editorial mexicana, como afirma María Esther Pérez Salas¹⁷. Su carácter de síntesis entre narración y representación gráfica en torno a un punto tan importante como la identidad del mexicano, señala el momento en el que se puede vislumbrar ya un acuerdo, siquiera sea provisional, acerca del perfil que pueden asumir los protagonistas de esta nación.

Con respecto a la dificultad para identificar a los autores que dispusieron *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Enrique Fernández Ledesma en el prólogo de la edición de 1935 (reproducido en la de Editorial Símbolo de 1946) afirma lo siguiente:

La obra, como es sabido, fue compuesta por una sociedad de famosos literatos de mediados de siglo, que no firmaron, con excepción de uno, sus trabajos. El

resto de los mismos (reserva pudorosa de aquellos tiempos) ostenta, al final del capítulo, no un pseudónimo, sino un signo ortográfico o bien una inicial, que no es, ciertamente, la del nombre o apellido del escritor¹⁸.

Sin embargo, Fernández Ledesma, con la asistencia del bibliógrafo Juan B. Iguínez, identifica a los autores de los diferentes textos y puede, por lo tanto,

estampar aquí (por primera vez dentro del volumen) algunos flamantes nombres de nuestras letras de mediados de siglo: Juan de Dios Arias, Dr. [sic] Hilarión Frías y Soto, Pantaleón Tovar, José María Rivera, Niceto de Zamacois e Ignacio Ramírez, “El Nigromante”¹⁹.

A continuación, Fernández Ledesma presenta el “Índice clasificador de autores y títulos”; en el cual se asienta que los textos provenientes de la pluma de José María Rivera son: “El músico de cuerda”, “El vendutero”, “El arriero”, “El cajista”, “El rancharo”, “El maestro de escuela”, “El mercero”, “La chiera”, “El pulquero”, “El barbero”, “El cómico de la legua”, “El sereno”, “La china” y “El escribiente”; además de ser coautor de “El Poetastro”, junto con Hilarión Frías y Soto, quien escribió además: “El Aguador”, “El Cochero” y “La Costurera”.

¹⁶ Cit. en Clementina Díaz y de Ovando, “El grabado comercial en México 1830-1856” en *Historia del Arte Mexicano*, t. VII, p. 168.

¹⁷ María Esther Pérez Salas, “Genealogía de los mexicanos pintados por sí mismos”, p. 167. <http://historiamexicana.colmex.mx/pdf/13/art_13_1872_16019.pdf> (30 de Septiembre de 2008).

¹⁸ Prólogo de Enrique Fernández Ledesma a Hilarión Frías y Soto (et. al.), *Los mexicanos pintados por sí mismos. Obra escrita por una sociedad de literatos*, México, Símbolo, 1946 (El prólogo carece de paginación).

¹⁹ *Loc. cit.*

De Juan de Dios Arias son: “El cajero”, “El evangelista”, “La partera”, “El ministro”, “El tocinero”, “El cargador” y “El ministro ejecutor”. Ignacio Ramírez aportó: “El alacenero”, “La coqueta”, “El abogado”, “El jugador de ajedrez” y “La estanquillera”. Mientras que Pantaleón Tovar contribuyó con “La recamarera”; y Niceto de Zamacois con: “La casera” y “El criado”.

Los mexicanos pintados por sí mismos sigue el modelo inglés establecido por: *Heads of the People*, el cual, tras ser adaptado a la realidad francesa, originó una copia española y otra cubana, además de la publicación mexicana denominada: *Los niños pintados por ellos mismos*²⁰.

No obstante los modelos en que se inspiró, *Los mexicanos pintados por sí mismos* tiene el mérito de ser el primer libro de tipos elaborado por artistas mexicanos y no por extranjeros. La relevancia de este hecho consiste en que, por primera ocasión, son los mexicanos en busca de identidad, los que proponen una etopeya de sí mismos. Este hecho, que implica un conocimiento más profundo del personaje en cuestión, es más complejo que la investigación de sus fuentes, rebasa los bordes de su genealogía europea y convierte a esta obra en un documento singular.

Así pues, la publicación de *Los mexicanos pintados por sí mismos* es la culminación de un largo proceso interno de reflexión y autoconocimiento. Y, simultáneamente, es resultado de un proceso externo de globalización capitalista que requiere de una breve reflexión sobre los cambios que sufrió el concepto de *mímesis* en el siglo XIX, como a continuación se explica.

²⁰ Pérez Salas, *op. cit.*, p. 187.

SOBRE EL CAMBIO EN EL CONCEPTO DE MÍMESIS EN EL SIGLO XIX

En el siglo XIX, con la consolidación del predominio económico-político de la burguesía, se trastocaron los parámetros tanto de la *mímesis* de lo real, como de la representación corporal en el arte occidental.

En dicho siglo, se definió con mayor nitidez lo que Pierre Barbéris ha denominado *costumbrismo bourgeois*²¹ —al que es menester distinguir del “realismo crítico”²²—, y que implica que, a partir de entonces y hasta nuestros días, los cuerpos que se estructuran como la parte medular de la representación gráfica o como protagonistas del relato literario serán extraídos de la cotidianidad y desaparece la reproducción de los actos heroicos del caballero, la idealización del personaje de las obras pastoriles y los caracteres óptimos de los galanes del Siglo de Oro. Por tal motivo, los autores se es-

²¹ Cit. p. José Escobar Arronis, “La mímesis costumbrista”, p. 1, <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=16942>> (24 de Septiembre de 2008).

²² Discrepo de Barbéris quien, al contrario de Georg Lukács, supone un proceso evolutivo que conduce del primero al segundo. Lukács, por su parte, señala dos diferencias básicas entre el «*costumbrismo bourgeois*» y el “realismo crítico” las cuales consisten, en primer lugar, en que el «*costumbrismo...*», a pesar de retratar individuos comunes en circunstancias cotidianas, es incapaz de derivar los comportamientos individuales de los personajes, de la singularidad histórica de la época. En segundo lugar, el «*costumbrismo bourgeois*» se distingue del realismo crítico, porque este último no absolutiza ni el pasado ni el presente, sino que ejerce la crítica sobre ambos momentos, con el fin de mostrar los nexos internos de las realidades sociales y develar la armazón temporal de las mismas. Cf. Escobar Arronis, *loc. cit.*; y Georg Lukács, *La novela histórica*, p. 252 y ss.

forzarán por definir con exactitud el talante de sus protagonistas, el medio donde viven, las ropas que utilizan. Se esforzarán, asimismo, por establecer las diversas normas lingüísticas tanto regionales como nacionales. En México, este acercamiento a la vida cotidiana se concretará en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, obra en cuya factura intervinieron tanto los litógrafos como las plumas más destacadas de aquel momento.

En *Los mexicanos...*, se hace patente ya, una nueva forma de comprender el realismo en relación con la verosimilitud. A partir de su publicación, el público mexicano del siglo XIX exigirá que la verosimilitud en la obra de arte se limite al retrato de la verdad a secas.

El «*costumbrismo bourgeois*», al que se refiere Barbéris, había surgido alrededor de 1830, cuando el público empezó a demandar que el arte se ocupara de hechos cotidianos. En esta nueva *mimesis* burguesa, la representación del medio ambiente también sufrirá transformaciones. La nueva representación ideológica de la realidad contenida en la literatura moderna se realizará, afirma el profesor Escobar Arronis,

como *mimesis* de lo local y circunstancial mediante la observación minuciosa de rasgos y detalles de ambiente y de comportamiento colectivo diferenciadores de una fisonomía social particularizada y en analogía con la verdad histórica. El nuevo objeto de *mimesis* es la sociedad, referente cultural e ideológico de la literatura surgida al amparo institucional de la vida pública burguesa²³.

²³ Escobar Arronis, *loc. cit.*

Los relatos dejarán de disponerse, por lo tanto, en la corte, la selva (como epónimo de la Naturaleza) y el locus ideal; desde entonces se ubicarán en la ciudad, en sus calles, sus mercados, sus negocios, sus rascos, sus burdeles, sus alcantarillas, los interiores de sus casas, sus cuarteles y sus hospitales. En la nueva *mimesis* se describirá al ciudadano común, su indumentaria, sus costumbres alimenticias y sus formas de asumir la sexualidad. Todo ello conducirá en la novela, al «*costumbrismo bourgeois*» y al realismo que, sin embargo, se mantendrán ajenos a la comprensión de los grandes movimientos históricos y sociales de su época.

Es menester hacer énfasis, como dije en la nota 22, que la situación histórica de la generación de 1830 no da pie al realismo crítico en el sentido de que en su novelística, el pasado o el presente son considerados de forma absoluta. Es por ello que, según apunta Georg Lukács, aún

la novela histórica de escritores tan destacados como son Flaubert y Maupassant degeneró en un episodismo, [en el cual] las experiencias puramente privadas, exclusivamente individuales de los personajes no están vinculadas ni con un solo lazo a los acontecimientos históricos, por lo que han perdido su verdadero carácter histórico. Y los acontecimientos históricos mismos son rebajados debido a esta separación a algo meramente exterior, exótico, a un trasfondo puramente decorativo²⁴.

Así, aun cuando las definiciones estéticas de los primeros tres cuartos del siglo XIX, enfatizan que sólo “lo local y temporalmente limitado” es digno de “reconocerse

²⁴ Lukács, *loc. cit.*

como objeto de imitación poética²⁵, los novelistas de la época no se libran, por ello, de comprender lo cronológicamente limitado como absoluto.

A pesar de lo anterior, la demanda de objetividad material en sentido burgués modernizó el concepto de representación de la realidad en la novela. Ahora bien, ¿en qué consiste tal modernización? Escobar Arronis contesta, citando a Mariano José de Larra (1809-1837), que, en sentido moderno, la *mimesis* surge cuando aparecen escritores a quienes ya no les interesa “el hombre en general [...] sino [el] hombre en combinación, en juego con las nuevas y especiales formas de la sociedad en que lo observan”²⁶.

Así pues, a partir de la instauración de la *mimesis* perspectivista, surge un nuevo tipo de literatura “contraria a la doctrina literaria clásica sobre imitación de la naturaleza y verosimilitud según criterios basados en la razón y en lo que la sociedad culta y aristocrática consideraba aceptable”²⁷, y que, por el contrario, enfatiza la conformación de un nuevo concepto de “buen gusto” para lo cual utiliza, precisamente, los argumentos, personajes, lenguajes y ambientes que la literatura de alta prosapia dejaba fuera de sus consideraciones estéticas: aquellos en los que edifica su cotidianeidad el hombre de clase media y baja. El presente, entonces, se convierte, según expresión de Pérez Galdós, en materia novelable y los autores se transforman en cronistas de su época.

²⁵ Escobar Arronis, *op. cit.*, p. 2.

²⁶ Cit. en Escobar Arronis, *loc. cit.*

²⁷ *Ibid.*, p. 3.

LOS MEXICANOS PINTADOS POR SÍ MISMOS COMO PROGRAMA POLÍTICO-SOCIAL

Los tipos de *Los mexicanos pintados por sí mismos* constituyeron un programa de exploración, de forma similar al que con anterioridad había realizado Linati. A través de *Los mexicanos pintados por sí mismos* la élite intelectual criolla liberal mexicana observó y plasmó gráficamente su programa político, al que concretó en un imaginario físico del cuerpo del “mexicano” dotado de tez, índole, habla y complejión particulares.

El grupo de intelectuales que dio a la imprenta *Los mexicanos...* definió, desde su muy singular visión de élite, lo que habría de entenderse bajo el rubro “pueblo de México”.

La voluntad de clasificar y conocer al otro, al pobre, al que “no soy yo” es evidente a lo largo de la obra. Desde los primeros renglones, una de las voces narrativas asegura desconocer los tipos a los que ahora se propone estudiar.

Así afirma, por ejemplo:

Me preparaba a escribir mi artículo intitolado el Aguador, cuando me encontré, mísero de mí, que sabía tanto de los modismos y lenguaje de mi héroe, como del chino. Por fortuna oí el paso lento y grave que me anunciaba la llegada de mi Neptuno. [...] Esperé [por tanto] con impaciencia que concluyera su acuátil trabajo, y cuando pasó [...] lo llamé:

— Ven acá, Trinidad.

— Mándeme su mercé.

— Siéntate en esa silla y cuéntame la vida que llevas.

— [...] no sé pa qué le pueda servir a su mercé.

— De mucho, Trinidad. Calcula hijo, que hoy los mexicanos hemos dado

en pintarnos a nosotros mismos:
¿comprendes?

— No señor.

— Pues ni lo comprendas. Lo que te atañe saber es que tú, como mexicano, tienes que dar al público tus costumbres, tus hábitos, tus vicios, tus cualidades, todo, en fin, lo que te es peculiar o propio [...] para que todos te conozcan. Ahora bien, como tú no puedes escribir o hacer tu retrato yo me he apropiado esa obligación pero necesito que me des datos, que me informes de todo lo que te concierna, para poder escribir tu artículo e imprimirle²⁸.

Es menester destacar, de la nota anterior, varios puntos relevantes. En primer lugar, la relación empleado-patrón, en la que este último confiesa su desconocimiento del primero. El patrón no sabe quién es su empleado, cómo y dónde vive, a qué se dedica.

En segundo lugar, las diferencias en el habla de ambos sujetos: el aguador no usa “correctamente” el castellano (recurso habitual en México para marcar distancias jerárquicas y raciales). La figura del aguador es sarcásticamente abordada al utilizar el sustantivo “Neptuno”, que señala un extrañamiento irónico entre signficante y significado.

En tercer lugar, en relación con la inferioridad léxica del mexicano pobre, el silencio del empleado a quien le ha sido expropiada la capacidad de hablar, de autoformulación. Al trabajador no le concierne comprenderse. Para eso está su señor.

En cuarto lugar, en relación con la incapacidad del aguador para autocomprenderse, me llama la atención la frase: “hoy los mexicanos hemos dado en pintarnos a nosotros mismos: ¿comprendes?”, pues lo que revela la respuesta del aguador: “no señor”, sólo puede significar su exclusión de la geografía nacional y la necesidad histórica de obligarlo a formar parte de la misma, de ahí el tajante: “Pues ni lo comprendas. Lo que te atañe saber es que tú, como mexicano”, etc. Lo que importa, entonces, en esta definición de roles es establecer quién debe dirigir a quién. Quién puede hablar. Quién puede establecer el rumbo del país. Quién puede caricaturizar a quién (esto desde luego, porque no ha llegado hasta nosotros un documento en el que, desde su perspectiva, el aguador haya definido a su patrón).

Así pues, en *Los mexicanos pintados por sí mismos* los narradores miran al pueblo desde la óptica de la civilización europea. Rescatan su habla, la desnudan para hacer reír a sus lectores. La risa ha de marcar los límites del extrañamiento. Simultáneamente, el extrañamiento ha de señalar su ubicación en la sociedad. La risa tiene como propósito mostrar la razón por la que la élite liberal criolla mexicana debe dirigir al país. En *Los mexicanos pintados por sí mismos* las costumbres de los mexicanos son consideradas desde una perspectiva lejana, de ahí la picardía y el humor con la que se trata a los personajes. Desde tal punto de vista, unos mexicanos tendrían la capacidad para clasificar y considerar extraños a otros mexicanos.

²⁸ Frías y Soto, *op. cit.*, pp. 1 y 2.

CONCLUSIÓN

A partir de *El Iris*, de *Trajes religiosos, civiles y militares de México* y de *Los mexicanos pintados por sí mismos*, se construye una imagen inquietante y singularmente dividida de nosotros que ha constituido una parte fundamental del ser nacional. A los autores de estas obras les llamaba la atención la vida de los “otros” mexicanos. En *El Iris* el distanciamiento origina la vocación didáctica. En los *Trajes civiles...* y *Los mexicanos pintados por...* el extrañamiento se hace patente en las notas que acompañan las litografías de ambos libros. En todos ellos existe la voluntad de establecer la identidad del mexicano ■

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Ochoa, Arturo. “Los inicios de la litografía en México”, Puebla, *Anales del instituto de investigaciones estéticas*. 90 (2007). En línea. <http://www.analesiie.unam.mx/pdf/90_65-100.pdf> (15 de Octubre de 2008).
- Aristóteles. *Poética*. Trad. y notas Francisco de P. Samaranch. 3ª ed. Madrid, Aguilar, 1979. (Biblioteca de Iniciación al Humanismo).
- Centro Latinoamericano de Información Masónica, *Breve historia de la Masonería mexicana*. En línea. <http://espanol.geocities.com/informes/masoneria/historia_mexico.html> (10 de octubre de 2008).
- Díaz y de Ovando, Clementina. “El grabado comercial en México 1830-1856”, en *Historia del Arte Mexicano*. t. VII, México, Salvat/INBA/SEP, 1982.
- Escobar Arronis, José. *La mimesis costumbrista*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (2006). En línea. <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=16942>> (24 de Septiembre de 2008).
- Frías y Soto, Hilarión (et. al.). *Los mexicanos pintados por sí mismos. Obra escrita por una sociedad de literatos*. Introd. Enrique Fernández Ledesma, México, Símbolo, 1946.
- Jiménez Codinach, Guadalupe. “La litografía mexicana del siglo XIX: piedra de toque de una época y de un pueblo”, en Museo Nacional de Arte (ed.). *Nación de Imágenes, la litografía mexicana del siglo XIX*. México, El equilibrista, 1994.
- Linati, Claudio; Galli, Florencio; y Heredia, José María. *El Iris. Periódico crítico y literario*. Tomo I, edición facsimilar, introd. María del Carmen Ruiz Castañeda, índice Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1986. (Facsímiles de la Hemeroteca Nacional de México).
- _____. *Acuarelas y litografías*. Prol. José N. Iturriaga de la Fuente, trad. David Huerta, México, Bursátil, 1993.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter, 3ª ed., México, Era, 1977.
- Mateos, José María. *Historia de la Masonería en México. Desde 1806 hasta 1884*. México, La Tolerancia, 1884.
- O’ Gorman, Edmundo. *Documentos para la historia de la litografía en México*. México, UNAM, 1955. (Estudios y fuentes del arte en México, 1).
- Pérez Salas, María Esther. *Genealogía de los mexicanos pintados por sí mismos*, Instituto Dr. José María Luis Mora, 2, XLVIII, (1998). En línea. <http://historiamexicana.colmex.mx/pdf/13/art_13_

1872_16019.pdf> (30 de Septiembre de 2008).
Solà, Àngels. *Escoceses, yorkinos y carbonarios (La obra de O. de Attellis, marqués de Santangelo, Claudio Linati y*

Florencio Galli en México en 1826).
<<http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/viewFile/98447/146062>> (9 de Octubre de 2008).